



Germanica

36 | 2005

**Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue
allemande : fascination et suspicion**

Avant-Propos

Christian Merlin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1509>
ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005
Pagination : 7-10
ISBN : 9782913857155
ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Christian Merlin, « Avant-Propos », *Germanica* [En ligne], 36 | 2005, mis en ligne le 09 juillet 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1509>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Avant-Propos

Christian Merlin

- 1 À l'orée du XIX^e siècle, on semble assister à une idéalisation de la musique, art qui, pour les romantiques, de Hoffmann à Wackenroder, exprime l'ineffable et permet au visionnaire de déchiffrer l'énigme du monde, tant il est vrai que pour Schopenhauer, la musique n'imité pas les phénomènes mais est l'expression de l'essence même des choses. La musique est alors réconciliation (entre passion et raison, conscient et inconscient, intuition et pensée discursive) : elle vise l'homme dans sa totalité, comme l'attestera l'utopie de l'œuvre d'art totale wagnérienne. Si elle va vers l'obscur, pour reprendre l'expression de Marcel Beaufils, c'est pour mieux le rendre intelligible, un souci qui culminera avec Schoenberg, pour qui « la fonction réelle de la construction musicale n'est pas la beauté mais l'intelligibilité ».
- 2 Au lieu de se poursuivre linéairement, ce mouvement s'accompagne cependant au XX^e siècle d'une tension dialectique : parallèle à l'exploration de l'inconscient par la psychanalyse naissante, la dissolution des formes musicales et de la tonalité est-elle une étude critique du malaise de la civilisation ou au contraire une adhésion fascinée aux forces obscures et à l'irrationalisme ? À l'image du narrateur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, à qui le chant d'Abelone inspire une méfiance fondamentale envers la musique, Thomas Mann remplit son œuvre narrative de références à la musique, perçue à la fois comme puissance de révélation et comme pulsion morbide qui conduit l'individu ou la société à sa perte. La nouvelle *Le Petit Monsieur Friedemann* (1896) nous montre un être difforme qui renonce à l'amour (l'Alberich de *L'Or du Rhin* n'est pas loin) avant de faire, pendant une représentation de *Lohengrin*, sa déclaration à une femme fascinante, wagnérienne névrosée qui le conduira à sa ruine. Dans *Les Buddenbrook*, la fin de la saga est annoncée par la découverte passionnée de la musique de Wagner par la maîtresse de maison, tandis que son fils, le petit Hanno, se livre au piano à des improvisations échevelées dans le plus pur style wagnérien ; il mourra, enfant, de la fièvre typhoïde. Quant à Thomas Buddenbrook, le père de Hanno, il voit sa vision du monde bouleversée par la lecture du *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer, qui avait précisément été l'ouvrage de chevet de Wagner à partir de 1854 et avait radicalement

influencé le compositeur de *Parsifal*. La nouvelle *Tristan* (1901) se déroule dans un sanatorium où, sous la pression de l'énigmatique M. Spinell, la pensionnaire M^{me} Klöterjahn joue au piano une transcription de *Tristan et Isolde* au cours d'une incroyable scène d'orgasme musical qui déclenchera chez elle les premiers signes de la tuberculose qui l'emportera. Dans chaque cas, dans la droite continuité de Nietzsche, la musique de Wagner est liée à la morbidité et à la maladie, avec la plupart du temps une nuance d'ironie. C'est encore le cas dans *Sang réservé* (1905), dont le titre allemand, plus ouvertement wagnérien, est *Wälsungenblut* (Le Sang des Wälsungen) : cette parodie représente un couple de jumeaux juifs nommés Siegmund et Sieglinde (*sic* !) et qui décident de commettre l'inceste après avoir assisté à une représentation de *La Walkyrie*.

- 3 Cette tension pose des questions esthétiques, d'où découlent des interrogations politiques, voire en dernier ressort métaphysiques. La question du pouvoir de la musique (voiler ou dévoiler, régression ou élévation, expressivité ou organisation), qui conduit à se demander comment la musique agit sur la conscience, pose inmanquablement celle des rapports entre musique et pouvoir, comme Adorno nous a abondamment invités à les penser : la musique de masse (mais comment en définir les limites ?) n'est-elle pas un moyen d'asservir les consciences et de conditionner l'auditeur ? Ou n'est-ce qu'un effet d'exorcisation des violences du monde, comme le suggérait Walter Benjamin en écrivant : « le besoin de s'offrir à des effets de choc est une adaptation de l'homme aux périls qui l'environnent ».
- 4 Faut-il s'indigner, comme Thomas Mann, que l'on puisse écouter *Fidelio* dans l'Allemagne de Himmler sans avoir envie de se prendre la tête entre les mains et de quitter le théâtre, désespéré, ou au contraire considérer comme Wilhelm Furtwängler que l'on n'a jamais eu autant besoin du souffle utopique et universel de la musique de Beethoven que dans l'Allemagne nazie (Ernst Bloch ne voyait-il pas dans la trompette de *Fidelio* l'emblème du « principe espérance »). Cette interrogation politique revêt volontiers une coloration religieuse, ayant fondamentalement partie liée avec l'alternative entre rédemption et damnation, dont le *D^r Faustus* n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.
- 5 Ce numéro dû à l'initiative d'Alain Leduc ne prétend nullement faire le tour d'une question aussi vaste, mais il propose quelques pistes sur la manière qu'ont non seulement les écrivains, mais aussi les musiciens eux-mêmes, de traiter la question du pouvoir de la musique au xx^e siècle, dans la sphère germanophone. En ce qui concerne la première moitié du siècle, Fabrice Malkani se penche sur le rapport complexe de Rilke à la musique, envers qui Malte entretenait enfant une méfiance fondamentale, puisqu'elle l'entraînait malgré lui à sortir de lui-même et ne le déposait pas là où elle s'était emparée de lui. Claire Badiou et Alain Leduc ont, malgré des angles d'attaques différents, placé leurs contributions respectives sous le signe du même auteur : le compositeur Franz Schreker, qui fut plus célèbre encore que Richard Strauss de son vivant, et dont les opéras prennent le plus souvent la musique elle-même comme sujet. L'occasion pour Claire Badiou d'étudier cette mise en abîme dans le genre du *Künstleroper*, très spécifique aux années 10 et 20, où l'opéra devient une méditation auto-référentielle sur le statut de l'artiste et de la composition musicale. Alain Leduc pousse quant à lui la réflexion en direction des enjeux psychiques de cette orientation esthétique : on y voit le son étroitement lié à la pulsion érotique, entrant en résonance avec la psyché individuelle. À travers la figure d'un autre compositeur, Ernst Krenek, mis au ban par le régime nazi comme la plupart des auteurs d'opérettes mentionnés par Eva Philippoff, c'est l'irruption du jazz dans la musique savante de la fin des années 20 qui permet à Pascale Cohen de montrer comme la

musique devient un enjeu politique : la « musique nègre » est accusée de souiller la culture allemande et de mettre en danger la civilisation occidentale, ce qui valut à Krenek d'être stigmatisé comme compositeur subversif, alors qu'il est lui-même largement tributaire des clichés racistes de ses détracteurs. La modernité dramatique, à l'époque, est bien plus le fait de Brecht, qui cherche à bouleverser de fond en comble l'institution théâtrale elle-même dans son rapport avec le public. En étudiant la conception non-aristotélicienne du théâtre brechtien et son approche plus juxtaposante que fusionnante de l'art total, Joseph Kölbl s'interroge sur la fonction de la musique dans les pièces de Brecht et sur les exigences posées à ses compositeurs : une musique qui n'endorme pas les consciences par l'hypertrophie émotionnelle et l'exaltation de l'irrationnel, mais reproduise la lumière crue qu'il revendique sur scène, en ne tombant ni dans le formalisme abstrait, ni dans le simplisme populaire.

- 6 Tout numéro sur la musique dans la culture de langue allemande ne pouvant faire l'économie du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, il s'agissait de tenter une approche nouvelle de ce roman déjà tellement étudié, y compris dans notre revue. Nous savons gré au musicologue Laurent Feneyrou d'avoir traduit un texte, inédit en français, du compositeur et critique italien Giacomo Manzoni, auteur d'un opéra sur *Faustus* créé à la Scala de Milan en 1989. Dans un deuxième temps, après avoir proposé sa traduction de la préface de Manzoni, Laurent Feneyrou commente l'œuvre du musicien italien, l'un des rares à avoir osé mettre en son les musiques imaginaires évoquées dans le roman : inspiré par une philosophie néo-marxiste de l'histoire, il aspire à faire sortir la musique des brumes de l'inconscient et se livre à une critique de la germanité. Élargissant le propos à une synthèse quasi encyclopédique, Timothée Picard nous livre ensuite un panorama vertigineux de la critique radicale dont la musique romantique allemande est victime dans la littérature, tant francophone que germanophone, certes dès avant-guerre, mais surtout après Auschwitz, convoquant Hesse et Broch aussi bien que Claudel et Suarès, Böll aussi bien que Grass, jusqu'à Thomas Bernhard et Pascal Quignard, esquissant au passage un dialogue franco-allemand sur la question du pouvoir de la musique. L'après-guerre comme crise violente des valeurs humanistes, c'est le sujet de la contribution de Joëlle Caullier, qui s'interroge sur la présence (ou l'absence) de la voix humaine chez les compositeurs avant-gardistes des années 50, comme si l'organe qui avait toujours véhiculé chaleur expressive et humanité dans la tradition musicale occidentale, était condamné à se taire ou à ne se faire entendre que distordu. Les deux dernières contributions du numéro, consacrées à l'époque contemporaine, donnent une image plus positive de la musique dans la littérature. À partir d'une étude de l'*Essai sur le Juke-Box* de Peter Handke, écrit l'année de la chute du mur, Brigitte Desbrière jette un regard rétrospectif sur la présence de la musique dans la prose de Handke, pour qui elle joue un rôle émancipateur par son universalité et sa puissance de communication. Enfin, c'est à une réévaluation de l'héritage romantique que nous invite le roman *Schlafes Bruder* de Robert Schneider, commenté par Jean-Charles Margotton, même si à la fin du compte la création géniale du personnage principal disparaît dans un monde absurde et désenchanté. Comme si, aujourd'hui encore, l'idéalisme romantique se devait d'être contrebalancé par l'ironie grinçante.